

La huella de los fusilamientos de Goya en los siglos XIX y XX

Autor: Calderón Gómez, José Javier (Grado en Geografía e Historia. Mención en Historia, Opositor a Profesor de Secundaria).

Público: Historiadores, Historiadores del Arte, estéticos, teóricos, personal docente. **Materia:** Historia. Historia del Arte. Estética del Arte. Filosofía. **Idioma:** Español.

Título: La huella de los fusilamientos de Goya en los siglos XIX y XX.

Resumen

Este es el tercero de los trabajos relacionados a Goya, que completa al de “La pintura de guerra anterior a los fusilamientos del 3 de mayo de Fco. de Goya” y “Goya, fusilamientos y Mamelucos: ruptura y revolución”. En este artículo, hacemos una proyección hacia adelante en lo que a la obra se refiere, deteniéndonos en varios autores puntuales como fueron Delacroix, y Manet dentro del siglo XIX, o Picasso y Otto Dix en el siglo XX. Esta parte nos da la talla de la obra de “Los fusilamientos del 3 de mayo” y las demás producciones de pintura bélica.

Palabras clave: Goya, estética, Historia del Arte, Historia, influjo.

Title: The trace of Goya's executions in the 19th and 20th centuries.

Abstract

This is the third of the works related to Goya, which completes that of "The painting of war previous to the May 3 executions of Fco. De Goya" and "Goya, executions and Mamelukes: rupture and revolution". In this article, we make a projection forward as far as the work is concerned, stopping at several specific authors such as Delacroix, and Manet in the nineteenth century, or Picasso and Otto Dix in the twentieth century. This part gives us the size of the work of "The executions of May 3" and other productions of war paint.

Keywords: Goya, aesthetic, Art-History, History, influence.

Recibido 2018-01-14; Aceptado 2018-01-23; Publicado 2018-02-25; Código PD: 092033

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

En este tercer trabajo, complementa a los anteriores dedicados a la estética de la pintura de guerra antes de Goya y la obra en sí de “Los fusilamientos del 3 de mayo” como vértice de la investigación, junto a otra de pintura bélica. Pero nos hemos centrado en obras de autores como Delacroix y su “Libertad guiando al pueblo” o Manet y la obra “La ejecución de Maximiliano de México”, donde repite la posición de las bayonetas caladas de los soldados del cuadro de Goya. Esto en lo que al siglo XIX se refiere, porque el XX también tuvo el reflejo de la estética de Goya en autores como Picasso y Otto Dix. Obras como “El Guernica” del pintor malagueño y el tríptico de “La Guerra”, dan cuenta del influjo de Goya a travé de los lienzos de mayo de 1808 y otras producciones como “Los Desastres de la Guerra”.

MARCO TEÓRICO

A la hora de establecer las publicaciones acerca de los pintores anteriores, las ordenaremos en función de su cronología. Así, el primero es **Eugène Delacroix**, del que se han realizado trabajos que muestran un análisis de la “Libertad guiando al pueblo”, creada con motivo de los sucesos que asolaron París en 1830, cuando el pueblo francés intentó instaurar sin éxito la República (Sagüés, 2010). Lo esencial del ensayo, es el análisis de la ruptura estética académica del lienzo, el que está vinculado con un hecho bélico y utilizado como icono revolucionario. Este aspecto del realismo, es el centro de otros trabajos que exponen su importancia en la obra de Delacroix, en el que abunda lo denigrante y lo bajo en lo que a su plástica y estética se refiere (D'Amico, 2007). En relación al contexto que le tocó vivir, excelente es el análisis

que encontramos en el ensayo “Entre presencia y recuerdo. Consideraciones sobre el Journal de Eugène Delacroix”, realizado por Pablo Capitani⁴⁸. En él, se muestra las aficciones del mismo en la estética del pintor.

En relación con las obras que analizan o muestran algún estudio sobre el legado de **Edouard Manet** en la pintura bélica, apenas hemos encontrado información acerca de nuestro objetivo, en concreto son dos. El primero, corresponde a un trabajo realizado por la Universidad Metropolitana de México, en el que se le da un papel vital a la fotografía en época del Emperador Maximiliano, cuya imagen de su fusilamiento, inspiraría a Manet para pintar “El Fusilamiento de Maximiliano en México” (1867), pero que no atiende a cuestiones estéticas (Cotón, 2004). El segundo de estos, corresponde a otro trabajo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), con localidad en Ciudad de México, realizado por Antonio Morales Aldana⁴⁹. Su contenido es idéntico al anterior en lo que a su temática se refiere: el importancia de la fotografía en México en época imperial, pero obviando cuestiones estéticas del pintor francés y el este tipo de pintura tan particular.

Otto Dix y Pablo Picasso, fueron dos pintores contemporáneos que vivieron un contexto histórico similar, por lo que encontramos publicaciones que tratan acerca de la estética al unísono (Hernández, 2012). En sus líneas, se manifiesta por parte del autor el intento de ambos de establecer una estética vanguardista en sus creaciones, dando un giro a la estética de su plástica en general y bélica en particular, a través de una personal interpretación de los hechos que vivieron en primera persona; destacan entre estos la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil española. En relación al pintor expresionista alemán, encontramos otra publicación en la que se analiza la estética de Otto Dix, como el inicio de una estética de lo horripilante y repulsivo, conectando con la denominada pintura de guerra (Macías, 2000). A su vez, destaca el vínculo que establece con Goya en el tiempo en sus líneas, junto la incorporación de varias ilustraciones al respecto.

En cuanto al pintor malagueño, encontramos fragmentos muy repartidos en alusión a dos obras fundamentales y vinculadas al Arte Bélico, como pueden ser “El Guernica” (1937) y “Masacre en Corea” (1951). Aquí es necesario mencionar las obras ya referidas y citadas de autores como “Saura y las Multitudes: de Goya a Munch” (Aparicio, 2015), en la que se analizan las características del uso de lo negro, como vemos en la obra del bombardeo y unida simbólicamente con la de los *fusilamientos* (Rodríguez Hernández, 2010). Este aspecto, se haya unido plásticamente como vimos en las líneas del trabajo encontrado acerca de la simbología plástica y estética bélica del Guernica, lienzo en el que “se produce una simbiosis del espacio interno y externo” (García, Villafañe y Pérez, 1978, p.10). Junto a esto, autores como Miguel Cabañas Bravo en su obra “Arte en tiempos de guerra”, expone la inspiración de Picasso respecto a la plástica y estética de la pintura bélica de Goya, especialmente la reflejada en “Los Desastres de la Guerra” y el dolor que refleja sus protagonistas ante la misma (Bravo, 2010). Esto vuelve a ser analizado en el trabajo “La estética de la resistencia”, del que vimos pocas páginas arriba, como hacía un análisis de la estética de Delacroix, al que se le añade un análisis del Guernica en el que establece como principal aporte que “No se trata de ensalzar una estética del horror o de la deformidad, sino de ofrecer la dialéctica de la desesperación y de la esperanza”. (Sagüés, 2010, p.8). Respecto al cuadro de “Masacre en Corea” y su análisis estético, tenemos como referente el ensayo citado a inicios del hace dos párrafos, el que como advertimos el análisis a la misma vez de las obras de Picasso y de Otto Dix, titulado “Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra”.

LA HUELLA DE LOS FUSILAMIENTOS DE GOYA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

En este trabajo, nos hemos centrado en los pintores sobre los que ambas obras, en especial *los fusilamientos*, ejercieron una influencia primordial en su estética de la pintura bélica. No obstante, es necesario detenerse en varios aspectos para introducirnos en este punto del ensayo. El primero de ellos, corresponde a como a partir de ahora pintores como Munch o Saura, van a representar a las masas en sus producciones, bajo alguna de las innovaciones estéticas anteriores⁵⁰. En relación al primero, la obra “Pánico en Oslo” o “Ansiedad” son claros exponentes de ello (Aparicio, 2015).

⁴⁸ Disponible en www.ciencias.org.ar/user/Entre%20Presencia%20y%20Recuerdo.pdf. Esta publicación no está registrada oficialmente.

⁴⁹ Disponible en blogs.fad.unam.mx/asignatura/antonio_morales/wp-content/uploads/2013/08/Ensayo-ENAP-1.doc.

⁵⁰ Como el Arte está conectado en todas sus expresiones plásticas, cabe decir que el siglo XX fue el denominado como el de las masas. Un ejemplo de esto es la obra de Ortega y Gasset titulada “La rebelión de las masas”, reflejadas en la pintura de Munch y Saura

En el propio Goya tuvo a partir de estos una proyección cercana en sus obras como ocurre en “Duelo a garrotazos”, incluido en las producciones de las Pinturas Negras, ejecutadas en las paredes de su casa en la Quinta del Sordo⁵¹. Esta serie de pinturas, que fueron pasadas del muro a lienzo mediante técnicas innovadoras (Calderón Gómez, 2016)⁵². A su vez, sirven de puente estético hacia el movimiento romántico que se va dar en Europa en el siglo XIX, lo que confirma que las innovaciones plásticas de cualquier etapa, tiene su proyección secuencial en el Arte posterior. Esto se confirma en que por ejemplo en los *fusilamientos*, la atmósfera romántica se percibe en “El heroísmo y la muerte, luces y sombras mitigadas o transformadas en tinieblas por la presencia del farol en la negra noche” (Rodríguez y Gómez Alfeo, 2008, p. 5).

Junto a esto, se percibe una cierta moda estético por decirlo de manera coloquial, en lo que a los cuadros de fusilamientos se refiere, a modo de icono si me permiten la expresión (Ortega, 2013). No obstante, en la época de Goya se realizaron producciones como las de Miguel Gambino en 1813 y las propias estampas 2 y 38 de sus Desastres de la Guerra, proyectándose en el tiempo en autores como Manet, Gísbert o Picasso. Por otra parte, Peral (2010, p. 60), expone lo siguiente:

El tema de fusilamientos es interesante para el estudio de las sociedades y su cultura, porque en todas sus representaciones se muestran momentos importantes de la historia de un país que han quedado como iconos de esa sociedad y de la nación a la que representa.

a) Siglo XIX. Delacroix y Manet

A pesar de que en España no hubo continuadores de su obra, la repercusión estética de Goya en el concierto de la pintura europea, está muy definido por ser fuente inspiradora para muchos de los movimientos vanguardísticos del siglo XIX y XX, (Koyouzán, 2015)⁵³. Goya falleció en 1828, en medio de la irrupción del movimiento romántico en Europa a la que pertenece el primero de los autores de este apartado, en el que vemos estéticamente algunos patrones heredados de la estética de Goya en la denominada pintura bélica. Nos referimos a **Eugène Delacroix (1798-1863)**⁵⁴.

La estética de Delacroix, rompe en cierta medida con la idealización presente en Géricault y Gros, quienes se acercan siempre a la heroicidad napoleónica (De la Calle, 1993). Esto es debido a que este pintor, convivió uno de los momentos más inestables de Francia, ya que se sucedieron revoluciones, monarquías parlamentarias, repúblicas burguesas, etc. En él, destacamos sin duda su vinculación pictórica en la pintura bélica, con los sucesos de 1830 y el derrocamiento de Carlos X. Al igual que en Goya tenemos un registro formal de su pensamiento y su estética, constatado en su *Diplomatario*, en Delacroix y a través de su *Journal*, nos podemos adentrar en su mundo estético. Este estuvo marcado por las fuertes

⁵¹ Pese a que no corresponde a ningún conflicto, ha sido muy utilizado este cuadro para representar estéticamente el enfrentamiento de la sociedad civil española. En la escena se ven a dos hombres, enterrados hasta las rodillas, que luchan a bastonazos; Al fondo se observa un paisaje donde también se aprecia la mano del restaurador. Ha sido considerado como un enfrentamiento fratricida, aludiendo a las guerras civiles españolas, aunque se puede extender a la violencia innata del ser humano que tanto criticaba la Ilustración. Por lo tanto, sería la imagen más real y cruel de las Pinturas Negras, donde se elimina todo elemento fantástico. Información completa en www.artehistoria.com/v2/obras/954.htm

⁵² El documental “La mitad invisible”- Las pinturas negras, de Francisco de Goya, emitido el 17 de marzo de 2012 y dirigido por Juan Carlos Ortega, lo muestra. Disponible en www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-pinturas-negras-francisco-goya/1352111/

⁵³ Se considera la obra “Perro semihundido”, la que sirve de precedente de ambas. Esta se localiza en las paredes de la Quinta del Sordo, su residencia antes de verse exiliado.

⁵⁴ (1798-1863). Fue el más importante de los pintores de su movimiento. Su estética estuvo influida por la pintura barroca de Rubens y Rembrandt. Su estilo se caracterizó por la pincelada suelta, la riqueza del color, que predomina sobre la línea, el gran dinamismo, las composiciones diagonales y los temas dramáticos. Siempre se inspiró en la literatura, historia y política, bebiendo de acontecimientos cotáneos.

tensiones estéticas entre la tradición y su uniformidad, frente a la implantación de efectos pictóricos y su intensidad, en especial el horror.⁵⁵

La obra vinculada a estos hechos de 1830, es “La libertad guiando al pueblo”⁵⁶, que coincidirá con la subida al trono de Luis Felipe de Orleans. Como vemos, la filiación entre historia, pintura y política es una constante de la pintura bélica. La plástica de la obra, manifiesta una estructura estética piramidal, donde este autor le da una importancia fundamental a la figura de la mujer, desde la que Delacroix hace la distribución de los personajes a izquierda y derecha. “El lienzo es una alegoría de la libertad representada como una matrona que con el pecho descubierto enarbola una bandera tricolor y guía al pueblo” (Alcaide y Pino, 2015, p. 116). La escena muestra un gran dinamismo, con un predominio de la línea curva de todos los personajes, los que por otra parte, reflejan todas las clases sociales. Junto a ello, se intuye el perfil de las torres de iglesia de Notre-Dame al fondo de la escena.

Como apreciamos, existen diversas asociaciones plásticas entre esta obra y *los fusilamientos* de Goya, en lo que a la estética bélica se refiere. Estas corresponden a situar a un elemento como la mujer como centro de atención hacia el espectador, el paisaje, la iconografía reflejada en las vestimentas y el gran simbolismo que tiene la composición y que será utilizado, como ocurrirá con Goya en otras revoluciones, pero aquí abusando de la alegoría. No obstante, es de debida consideración, establecer que la luz de esta obra viene de un foco irreal, lo que al contrario que el farol de la obra de Goya, le proporciona un cierto aire heroico a esta escena. Aún así, está vinculada con un hecho histórico por el que los franceses pelearon y se enfrentaron al orden establecido, pero menor al dramatismo reflejado en las figuras de *los fusilamientos*, como vemos perfectamente en el señor que viste sombrero a la izquierda. Dramatismo menor, pero existente, como vemos en los cadáveres apilados bajos de la figura principal.

Este lienzo, tiene sus prefiguraciones anteriores en dos obras significativas que permiten apreciar el resultado de *la libertad*⁵⁷. Estas son “La Matanza de Quíos”, hecha en 1824 y “La muerte de Sardanápalo”, publicada en 1827. La primera de las anteriores, muestra el dramatismo presente en su estética, pero abusando de la carga heroica que da al significado de la lucha de independencia del Imperio Turco. Se incide más en lo alegórico y propagandístico que en lo psicológico y tétrico de la guerra, como ocurre en *los fusilamientos* y *los mamelucos*. Mientras, la segunda está dominada por la sensualidad, la alegoría, el lujo y el dramatismo, inspirada en un relato de L. Byron sobre la acción de un rey asirio.

Los principios estéticos de la época de Delacroix, se enmarcan por el incentivo del espacio interior del Arte, el que ha de contemplarse según el estado francés, en la más estricta intimidad y siempre que se les de uso (Benjamin, 2005). Estas directrices nunca fueron del gusto de Delacroix, la que fueron rechazadas como lo hicieron sus contemporáneos. El inicio de esta ruptura, hunde sus raíces en la Revolución Francesa y el desarrollo de la industrial. La acción conjunta afectó “al propio concepto del arte que por primera vez, acaso, tal y como sostiene Ernest Gombrich, llegó a ser un perfecto medio para expresar el sentir individual” (Sagües, 2000, p. 9). A esto se le asocia que se consideraba que la finalidad del Arte era manifestar personalidades artísticas y por lo tanto, estéticas.

El segundo autor en el que hemos encontrado vínculos estéticos con Goya es **Édouard Manet (1832-1883)**, A diferencia de lo que ocurría en Delacroix y debido a su contemporaneidad, no existe con este una gran correspondencia en su estética. Este pintor, pertenece al movimiento impresionista, un movimiento que se sitúa en medio de la encrucijada de la

⁵⁵ Esto se relaciona perfectamente con la pintura bélica analizada hasta este punto. Para más información, visite el trabajo de Pablo Capitani “Entre presencia y recuerdo. Consideraciones sobre el Journal de Eugène Delacroix” www.ciencias.org.ar/user/Entre%20Presencia%20y%20Recuerdo.pdf

⁵⁶ También es conocida como “El 28 de julio de 1830”.

⁵⁷ Este ensayo no aborda la obra de Delacroix, pero hay que decir que además de Goya, el cuadro en el que se hayan mayores influencias reflejadas en “La Libertad guiando al pueblo”, es “La balsa de la Medusa” de Géricault, realizado entre 1818-1819 La escena de este cuadro recoge el instante en que los naufragos de la fragata Medusa ven al barco que los rescatará tras encallar. Se aprecian cánones estéticos de Delacroix, recogiendo expresiones dispares como el entusiasmo o la desesperación.

pintura tradicional y la contemporánea, lo que se refleja en su estética. Para el estudio de esta, hay que tener presentes aspectos como son el estudio de la realidad, la influencia del positivismo y los inicios de la investigación pictórica⁵⁸.

En esta ocasión, nos hemos centrado en constatar la influencia del arte de Goya en Manet, utilizando como hilo las bayonetas de los soldados del cuadro “La ejecución de Maximiliano de México”⁵⁹. La imagen capta la ejecución de Maximiliano por parte de un batallón de soldados que portan el uniforme oficial imperialista mejicano, repitiéndose la estética de *los fusilamientos*, en la que los soldados ocultaban el rostro, dándole importancia al sufrimiento del pueblo en el conflicto. La proporción y simetría de la obra de Goya se rompe aquí al girarse uno de ellos hacia nosotros. Otro aspecto en el que se percibe la influencia estética de este, es la utilización de la perspectiva en el exterior en la composición, pero siendo esta de día y no nocturna como ocurre en *los fusilamientos*.

Esta obra fue realizada a través de distintos bocetos que cayeron en manos de Manet. Como se aprecia, la impronta de Goya es evidente a simple vista si atendemos a los elementos simbólicos, aspecto dominante en la estética francesa de mediados del siglo XIX (Bayer, 1986). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Goya, en la que los personajes son anónimos, en Manet “los personajes fusilados, si bien son identificables, parecen más difundidos bajo el humo de la descarga, ya que se empleaba todavía pólvora negra que producía mucho humo” (Ortega, 2013, p. 15). Este matiz se relaciona a la perfección con otro aspecto estético del Impresionismo, como es captar el instante en sí, no como en las obras de Goya, donde está todo como congelado. La incorporación del humo es el detalle fundamental, junto a los espectadores que observan la escena desde la tapia. Esto nos da a entender, que estamos asistiendo a una evolución y superación de la pintura bélica en lo que a su estética y su plástica se refiere. No obstante, hay un distanciamiento notable en la intencionalidad de Goya de darle el protagonismo al pueblo en la guerra, ya que se traslada de nuevo al acto de disparar.

Los patrones estéticos de Manet, van en la misma dirección que los postulados defendidos por Emerson, perteneciente a la corriente filosófica del siglo XIX en EEUU, junto a los mencionados del simbolismo francés (Bayer, 1986). Su ideario filosófico, vincula al unísono aspectos como la belleza, la representación y la universalidad. Además establece que la espontaneidad del artista de captar la realidad, que pese a que es subjetivo, está próximo al concepto de genialidad propiamente dicho, aspecto contextual destacable. Junto a lo anterior, la elaboración de este cuadro coincide con la irrupción de la fotografía en México en tiempos del Emperador, un invento que como veremos repercutirá en el Arte Bélico post-pictórico y que empezaba a convivir con la pintura en el mismo espacio temporal. La importancia fue tal que “existió una migración de fotógrafos extranjeros a México con la llegada del Archiduque Austriaco” (Cotón, 2004, p.62). Esto tuvo su repercusión en lo que a los análisis estéticos se refiere, ya que a partir de ahora y según autores como Benjamin, cada producción estuvo entonces acompañada de su aura creativa metafórica (Ramírez, 2009). La conjunción de ambas visiones estéticas, nos ayudará a entender el sentido de este lienzo desde una perspectiva multifocal. Manet recurrió a varias ilustraciones recogidas en *Le Figaro* en 1867, en los albores de la fotografía, para elaborar esta obra (Ortega, 2013).

b) Siglo XX. Otto Dix y Picasso

El siglo de las dos Guerras Mundiales, da mucho juego en lo que al Arte Bélico en general y la pintura en particular se refiere, del que Goya fue una gran fuente de inspiración para la ejecución de varias obras artísticas. El contexto en que se enmarca esta encrucijada histórica, con su repercusión en la estética del Arte como reflejo, tuvo a Georges Bataille como

⁵⁸ Estos fueron ya iniciados por Delacroix como hemos visto. Nos referimos en la forma de las figuras, además del estudio del color y la luz. No obstante, se siguen los patrones de la estética del Renacimiento, es decir, la perspectiva siendo la tradicional.

⁵⁹ Realizado entre 1867-1869. En 1864, el archiduque Maximiliano de Austria fue llevado al trono de México por Napoleón III, emperador de la Restauración francesa. El objetivo era conservar un Estado títere sometido al neocolonialismo francés tras el período revolucionario. Esta política no fue vista con buenos ojos por el pueblo francés, ya que sus gobernantes se vieron obligados a subir los impuestos para financiar la empresa. En cuanto las tropas francesas que habían apoyado al nuevo emperador se retiraron del territorio mexicano, los nacionalistas del liberal Juárez capturaron y fusilaron al intruso, junto a sus generales Miramón y Mejía, el 19 de junio de 1867, en Querétaro. El suceso motivó la airada crítica de los liberales y los republicanos franceses, entre los que se contaba el pintor. Consulte el resto en el enlace www.artehistoria.com/v2/obras/22.htm

canalizador principal del mismo (García, 2010). Este filósofo supo interpretar la pintura de las dos guerras mundiales, junto al acenso entre medias de los totalitarismos, en el que el ser humano va a pasar a rebelarse también ante el encierro social al que se ve sometido (Deleuze, 2016). En este apartado no nos vamos a extender en más de estos dos autores, porque consideramos sus producciones y sus vínculos estéticos respecto a Goya, lo suficiente destacados respecto a los demás.

Autores como Walter Benjamin, modificaron su postura filosófica en virtud de los acontecimientos de inicios del siglo XX, pasando a desestimar el aura de la pintura, debido a la deriva social hacia el fenómeno de las masas. Este aspecto se refleja en sus pensamientos sobre la estética de la guerra, ya que las masas van a cambiar tanto el acceso como la concepción de la pintura. En este sentido, va a tener un papel esencial la aparición de los fascismos y sus intentos de articulación del Arte y la pintura. Hay que destacar que la aparición de movimientos como el Futurismo de la mano de Marinetti. El texto de su manifiesto, expone la defensa de la guerra como belleza, cambió en parte el paradigma estético (Benjamin, 2003)⁶⁰.

Los fascismos y su arte, van a repercutir en la estética imperante ya que trataron de implantar sus directrices como hemos visto a través de la maquinaria como alter ego, traducándose en una filosofía racional y positivista. Frente a ello, autores como Caillois y Bachelard proponen dar un giro a esta tendencia e instaurar lo imaginativo de nuevo en el Arte (Reyes Ventura, 2012). Pero la realidad imperante fue en contra de ambos, ya que el contexto es en ocasiones, el motor de toda obra pictórica en lo que a la plástica y la estética se refiere. Este aspecto fue una constante a lo largo de la historia de la pintura bélica, como hemos visto hasta ahora, pero más profunda en el siglo XX. Esto se debe a que el arte de contexto es una constante en el que confluyen lo social, lo político y lo antropológico, a lo que sumamos nuestro repertorio personal (Arrufat, 2011). Lo que no cabe duda, es que durante los primeros años del siglo XX, los fascismos lo intentaran, incentivando por un tiempo la alineación sensorial y la consiguiente estetización de la política. Sin embargo y en palabras de Benjamin, la estética en sí sobrevive a cualquier intento de alineación, sobre todo a los fascismos (Buck-Morss, 1983). Además es a partir de este contexto, cuando asistimos a la gestación directa de la relación entre política y arte en lo que a estética se refiere, pero con varias advertencias como es la separación de lo sensible, el montaje de espacios y secuencias de tiempo, junto a los intereses dispares sociales. La riqueza está en asociarlos (Ranciere, 2005).

Otto Dix (1891-1959), está incluido en el movimiento del Expresionismo que tuvo en Alemania un papel muy limitado tras acabar la Primera Guerra Mundial, pero generándose un movimiento denominado *Nueva Objetividad* (Alcaide y García, 2016). Esta afirmación es consecuencia de la necesidad de representar la realidad social del momento, un aspecto vigente en su estética. Una estética que se caracterizó por un interés en representar los problemas existenciales del ser humano a través de la pintura, con una tendencia a la expresión de desgarró y amenazante del contexto, usando para ello, una amplia de colores oscuros. Si volvemos al contexto de *los fusilamientos, los mamelucos o los desastres* de Goya, este concepto nos debe resultar familiar.

Dix no fue de conocido como su contemporáneo Grosz, pero se percibe en su obra una crítica social evidente, la que arrancó a través de su serie de grabados titulados “La guerra”, publicadas en 1924.⁶¹ Cabe mencionar aquí que desde la serie de Goya de “Los Desastres de la Guerra”, no habían aparecido otra serie tan verídica y cruenta de lo que era una guerra, es decir, sin idealizaciones. Se repiten aquí los patrones estéticos de no mostrar invasiones y capitulaciones, ilustrando trincheras, las acciones de los piojos, cráneos destrozados, centinelas muertos. Vinculado a esto, Macías (2000, p. 6), expone:

Dix, brutalmente, los dibujó como cuerpos destrozados, basura y carroña, cuerpos hacinados sin identificar, muertos por gas o fuego de ametralladoras, o deshechos por bombas y minas. Era la despiadada inhumana concepción de la guerra como una máquina de picar carne, la guerra de desgaste que se planeaba en los Estados mayores, después del infierno de Verdún de 1916. Ganará —decían— aquel que disponga de más reemplazos y pueda soportar más bajas.

⁶⁰ Expresiones como “La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano” o “la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y a los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida”, dan una imagen precisa de esto (Benjamin, 2003, p. 96)

⁶¹ Título original: “Der Krieg”.

En otra obra titulada “La Guerra”, la que es un tríptico, es un fiel reflejo de lo que él consideraba personalmente acerca de los conflictos. Aquí se advierte una cierta deformación de las figuras, tal y como era común en el Expresionismo, para acentuar el efecto crítico de la pintura⁶². Este aspecto fue una constante en la estética de la obra de Dix, junto a una gran trascendencia de su personalidad atormentada y desamparo del artista, aspecto en el que coincide con Goya.

No se ha valorado en su contexto, el valor de la obra de Dix ya que fue esta fue censurada por los nazis y su subida al poder en 1933. Estos le echaron en cara que su arte representase la realidad, sin exaltaciones ni alegorías. Tras la llegada de Hitler, la pintura alemana y su estética, tuvieron como objetivo prioritario el resaltar los valores totalitarios y su “política”. Se desvirtuaba el germen de cualquier estética autónoma que sirviese de razón para cuestionar la obra nazi.

La estética presente en Dix, va en consonancia con la de Alemania en ciertos sectores filosóficos, destacando entre otros Hartmann, Volkelt, Scheler, Uitz, Dessoir Dvorak y Lips. Sus argumentos van dirigidos hacia varias direcciones, como son la aproximación al círculo subjetivo del ser humano y la fenomenología. Salvo el último de los anteriores, que daba un papel principal a los objetos en la estética ya que este el que domina la estética, los demás se vinculaban más hacia la esencia. Junto a estos, Wölfflin, hacia especial hincapié en que la obra de arte es “una historia anónima del arte” (Bayer, 1986, p. 422). Lo dispuesto tiene gran vinculación especial con Dix y su relación con Goya, en que su estética se busca la denuncia y significado de esta y no que se recuerde por su autoría. Se vuelve aquí a una cierta autonomía del arte, pero teórica nada más, ya que estamos en medio de un contexto bélico y condicionado entre otros, por el ascenso en Alemania e Italia de los totalitarismos. Curiosamente, es en ambos países donde más estudios van a surgir acerca de la búsqueda de la autonomía del Arte.

Pablo Picasso (1881-1973), fue el padre de lo que conocemos como Cubismo ya que incorporó una plástica y estética distinta a lo que se conocía hasta la fecha.⁶³ Pero no es esta etapa de la obra del pintor malagueño la que vamos a tratar en su vinculación con Goya y su pintura de guerra. Como es obvio, esta se percibe en lo que a su estética se refiere a partir de la Primera Guerra Mundial como ocurre con Otto Dix, volviendo a la constante que hemos visto a lo largo de este trabajo: la importancia del contexto en la propia estética. Además, en estos autores, se denota el que presenciaron en primera persona los avatares de la guerra, como vimos en La Guerra de la Independencia si nos referimos a Goya, La Primera Guerra Mundial si hablamos de Dix y la Guerra Civil si hablamos de Picasso; este aspecto es un matiz indispensable en su estética de reflejar lo que ven, incidiendo en lo cruento de la guerra.

Entre las producciones de Picasso en la que se percibe por decirlo de alguna manera una influencia goyesca bélica, nos encontramos con la magnífica obra de “El Guernica”, elaborada en su obra post-cubista. Este cuadro fue realizado en 1937, tras un encargo previo de la República española para la Exposición Internacional de París de dicho año (Alcaide y Pino, 2015)⁶⁴. El lienzo muestra una gran vinculación con la estética de Goya, pese a que muestra con una plástica propia del siglo XX tras la irrupción de las Vanguardias. En concreto, quiso inmortalizar en esta enorme obra, la importancia de nuevo de la gente común e inocente que sufre los avatares de la guerra. Pero esta vez, no van a ser aquí soldados ni gestos humanos como en *los fusilamientos* y en *los mamelucos*. Ahora va a ser un caballo agonizante el que centre la composición, a lo que se le suma un soldado muerto en primer lugar, otro que se arroja en un edificio en llamas, un tercero que se arrastra a duras penas y una última que porta una antorcha. Como vemos, refleja y da importancia como ocurre en la obra de Goya, a otros aspectos ocurridos en este bombardeo durante la Guerra Civil y no solo al acto en sí. A esto se le suma el papel del simbolismo con el toro.

Tal como ocurre en estos casos, se ha asociado este cuadro al imaginario de un conflicto concreto como fue la Guerra Civil, pero la riqueza y el valor del cuadro es que supo servir de alegoría para reflejar la Segunda Guerra Mundial o cualquier sentimiento antibelicista (Lorente, 2015). Esto se debe a su cercana temporalidad y su estética a base de negros y grises que se identifica con los tiempos de guerra en el siglo XX. Lo que no cabe duda es su vinculación simbólica, aunque

⁶² Esto se trasladó a la estética del cine, como se aprecia en la película “El Gabinete del Doctor Caligari”, dirigida en 1920 por Robert Wiene.

⁶³ La obra clave fue “Las señoritas de Aviñón” (1907). Con esta obra se rompe el punto de vista estético y artístico predominante desde el Renacimiento: monofocal y mimético de la realidad.

⁶⁴ El tema central de la obra se le sugirió a Picasso para denunciar el bombardeo de la aviación alemana en la ciudad vasca en mayo de 1937. Fue pintada en seis semanas.

arroja bastantes dudas e interpretaciones como el caballo y el toro⁶⁵. Estos fueron asociados a la República (caballo) y a Franco (toro) (De la Ossa Martínez, 2016). También en ocasiones, se ha interpretado este cuadro en función de la estética surrealista de estética de la pintura española, cuyo máximo representante fue Salvador Dalí. Lo que queda de manifiesto es que *El Guernica* tiene también algo de estos patrones estéticos, relacionados con lo abstracto de este arte vanguardista. Lo que queda de manifiesto es su estética universal en el cuadro, quedando abiertas tanto esta como sus interpretaciones, debido a su ambigüedad dentro del Arte de Vanguardia. Esto es debido a que “El Guernica rompe las formas y por lo tanto quiebra métodos convencionales de interpretación, ya que los surrealistas querían explorar lo desconocido” (Kirkegaard, 2012, p. 16). A su vez, el lienzo sirvió de estimulante a otros artistas que decidieron representar la realidad durante la Guerra Civil, incluso durante en el Bienio Negro (1933-1935/36) de la II República. Por lo que asistimos a un hilo conductor de la realidad representada por Goya en el siglo XIX, en lo que a la estética del Arte Bélico se refiere (Gruber, 2010).

Hasta aquí hemos analizado el Guernica como el máximo exponente del vínculo entre Picasso, Goya y la pintura de guerra, en función a la estética de los personajes y como estos aparecen figurados en el conjunto plástico. Pero Picasso realizó otras obras como “El Orsario”, que refleja el horror de los campos nazis de concentración y exterminio, el “Monumento a los españoles muertos en Francia”, dos murales titulados “Guerra y Paz” y “Masacre en Corea”. En concreto, este último es una versión de la obra del 3 de mayo de 1808, donde se repite la iconografía, posición, plástica y la perspectiva que introdujo Goya en *los fusilamientos*, continuada por Manet como vimos en líneas arriba. Aquí, el protagonismo vuelve a recaer en la población coreana que está sometida al enemigo, aunque a diferencia de Goya, quien personifica al igual que Manet, lo representa de forma muy ambigua; se repite aquí la universalidad estética del Guernica y los equipara a máquinas. Lo que si no se nos escapa es como ejecuta el miedo en los rostros de la población civil, protagonista absoluto de la composición, apoyado claro está en el componente estético bélico a la par de simbólico, de las armas; es el hilo conductor.

Vemos en Picasso una vinculación con la estética de Estados Unidos en el siglo XX, caracterizada por la sociología y el estudio de la forma. Esta corriente filosófica apostaba en su día por la total contemplación, como experiencia estética que lleve al individuo a su liberación, para representar la vida de un pueblo. En el caso de Picasso y su lazo con la estética pictórica bélica, ha quedado más que evidente que el momento es el conflicto español, el que tuvo que vivir in situ antes de su exilio tras la finalización de la propia contienda. Además, en referente a lo simbólico, el uso de este por Picasso está unido según Benjamin, al concepto del mito, a quien le da un matiz romántico. Lo que quiere constatar es que según su fuerza, así perdurará en un futuro, lo que podemos comprobar en el simbolismo de las bayonetas de Goya hasta los fusiles de Picasso. Como hemos advertido, el vínculo entre la pintura de guerra o bélica, la histórica y la propia Historia en sí es indisoluble. Lo anterior se refuerza en el pensamiento filosófico de la época acerca de los conflictos, por lo que es casi involuntaria la asociación que se efectúa entre estética e Historia en este contexto inestable. Es aquí donde volvemos a valorar el pensamiento de Benjamin, quien advierte la necesidad de la llegada de algo o alguien que les saque de la situación de desamparo y angustia. El propio Benjamin lo nombra como una especie de Mesías y lo vincula a la creación de un mito que acuda al rescate, creado a partir de la suma de varios componentes, incluso de valerse del Arte y la estética para justificar la violencia (Soto Carrasco, 2010).

Por el contrario, este mismo autor incide en preocupaciones como es la fusión de concepto y cuerpo en lo estético y el grado de autoalineación política del Arte, que puede llevar a su destrucción (Eagleton y Cano, 2006). Por el contrario, pensadores como Adorno, consideran que el propio concepto en la estética, es el lógico resultado del conjunto de la práctica social. Junto a este aspecto, dispone que el Arte canaliza de manera armónica lo particular, lo universal y lo que es propiamente estético, que en nuestro caso es la estética del arte de guerra. (Ibídem). La constatación de esto es debido a que es capaz de generar alternativas de pensamiento.

CONCLUSIONES

La obra de Goya tuvo una gran repercusión estética en la plástica de artistas posteriores, incluso en dos siglos dispares como el XIX y el XX. Ambos estuvieron marcados por la escalada de conflictos, lo que fue motivo suficiente para llevarlo a sus producciones. En primer lugar, encontramos a **Eugène Delacroix**, quien como ocurrió con Goya, rompió con la estética de autores contemporáneos como Gros o Guericault. Este autor comparte también con Goya, la situación contextual

⁶⁵ Estas interpretaciones no cesaron en todo el siglo XX, con lo que cualquier interpretación estética cae en saco roto. La Sexta Columna emitió en mayo de 2017, un reportaje con el motivo del 80º aniversario del bombardeo. www.lasexta.com

convulsa de su país, Francia. La obra más destacada es “La libertad guiando al pueblo, la que guarda varios vínculos estéticos con *los fusilamientos* de Goya, tanto alegóricos, plásticos como simbólicos. Si nos detenemos en ellos, muestran por su parte una estética menos llana y asociada a un perfil idealizado. El segundo autor perteneciente al siglo XIX es **Édouard Manet**, quien mediante la repetición de la posición de las bayonetas en “La ejecución de Maximiliano de México”, repite la estética y la plástica de la obra de Goya. Pero no solo por este detalle, sino también por la captación de la perspectiva exterior que nos llega a nosotros. La principal diferencia radica en que los soldados aquí si muestran el rostro, a la par que difumina el rostro del ejecutado, alterando el papel del ejecutado, que no pertenece claro está, al pueblo llano y la gente corriente. La filosofía estética en la que ambos pintores se encuentran está marcada por el impulso del Arte en espacios interiores y de la eclosión del simbolismo, como se aprecia en sus obras.

Dentro del siglo XX, marcado por el encumbramiento del papel de las masas y en medio de las dos guerras mundiales, surgen las figuras de Otto Dix y Pablo Picasso. El primero de ellos, manifiesta un doble vínculo con Goya, bien por su trabajo con el grabado, como su representación verídica y sin filtros de la crudeza de la guerra. En **Otto Dix** se aprecia una continuidad estética de Goya de la crudeza captada en “La guerra”, si lo comparamos con “Los Desastres de la Guerra”, pero en contextos distintos. Lo que queda evidente en este, es la influencia de la corriente de pensamiento alemana que establecía como importante la fenomenología y la subjetividad humana. **Pablo Picasso** por su parte, debe mucho a la estética humanizada de la pintura bélica de Goya, como ocurre en “El Guernica”. En él, se vuelve a mostrar la importancia de los personajes corrientes del pueblo que padece los conflictos, repitiéndose la estética de los cuadros de mayo de 1808. A esto se le suma el importante simbolismo, acrecentado más si cabe y todo ello dentro del estilo post-cubista del artista malagueño, junto al vínculo que se crea entre el cuadro y el conflicto. La diferencia estriba en que esta tiene un perfil y carácter más abierto que la de Goya. Picasso repite en la obra y “Masacre en Corea”, el uso de las bayonetas portadas por soldados y sobre la población civil, para reflejar el sufrimiento del pueblo ante la acción militar. Se repite por tanto lo establecido en *los fusilamientos* y en la obra de Manet. Existen trabajos científicos que han trabajado esto con alumnos de 2º de Bachillerato, para trabajar las relaciones estéticas entre los tres a partir de la influencia de Goya (Calderón Gómez, 2016).

Bibliografía

- Alcaide, V. N. y García, G. T. (2016). *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces SA.
- Alcaide, V. N. y Pino, J. M. (2015). *El siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Aparicio, R. F. (2015). Saura y las Multitudes: de Goya a Munch. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3, 105-129. doi:dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12699
- Arrufat, J. C. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Bayer, R. (1986). *Historia de la estética*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bravo, M. C. (2010). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Editorial CSIC-CSIC Press.
- Buck-Morss, S. (1983). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Calderón Gómez, J.J. (2016). Goya: una propuesta didáctica integradora. *Publicaciones didácticas*, 76, 321-356. Recuperado de publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/076059/articulo-pdf
- Cotón, J.J.G. (2004). Los alcances de la fotografía como documento histórico en el Imperio de Maximiliano de Habsburgo. *Universidad Metropolitana de México*. Recuperado de 148.206.53.84/tesuami/UAMI11547.pdf
- D'Amico, E. (2007). El realismo visual decimonónico: fotografía y pintura. *II Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. "Representación y Soporte". Octubre, 2007. Bahía Blanca, Argentina*. Recuperado de repositorioidigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3528/1/D%27Amico%2c%20Ernesti.%20El%20realismo.pdf
- De la Calle, M. D. B. (1993). Pintura de historia y estampa de actualidad: la escena de tema bélico. *Espacio Tiempo y Forma*.

Serie VII, Historia del Arte, (6), 471-490. Recuperado de revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2227/2100

- De la Ossa Martínez, M. A. (2016). Una aproximación al teatro, cine, literatura, cartelismo y pintura en la guerra civil española. *ARTSEDECA, (9)*, 46-73. Recuperado de ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/4038
- Deleuze, G. (2016). Postdata sobre las sociedades de control. *Revista de Teoría del Arte, 15*, 183-189. Recuperado de www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/Posdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf
- Eagleton, T. y Cano, G. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- García, R. J. P., Villafañe, J; Perez, R. J. (1978). Analisis de la comunicación plástica: Los fusilamientos de la Moncloa y Guernica. *Reis, 3*, 165-185. doi: doi.org/10.2307/40182714
- García, M. (2010). La recepción de George Bataille en España. *Daimon Revista Internacional de Filosofía, 51*, 237-248. Recuperado de revistas.um.es/daimon/article/viewFile/149481/132381
- Gruber, I.E.(2010). La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la guerra civil española. *Reflexiones sobre el gusto: Vol. 3197*, (pp. 445-460). Recuperado de ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/_ebook.pdf
- Hernández, Á. L. (2012). Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea, 24*, 65-78. doi: doi.org/10.5944/etfv.24.2012.10257
- Kirkegaard, J. (2012). *Aplicación de la teoría de la imagen a pinturas surrealistas españolas durante la guerra civil española*. (Tesis doctoral). Butler University, Indiana. Recuperado de digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1152&context=ugtheses
- Koyouzán, N. (2015, Octubre 2). Goya y el inicio de la pintura contemporánea. *Cultura colectiva*. Recuperado de culturacolectiva.com/goja-y-el-inicio-de-la-pintura-contemporanea/
- Lorente, J. I. (2015). El fuego inextinguible. El cine y la Gran Guerra. *SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. Segunda Época, 3*, 122-153. Recuperado de e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/viewFile/2457/1350
- Macías, E. B. (2000). Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 76*, 237-251. doi: doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2000.76.1896
- Ortega, M.B. (2013). Los cuadros de fusilamientos en el siglo XIX. Una discusión de intenciones. *Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, 11*. Recuperado de ruill.ull.es/xmlui/handle/915/2402
- Peral, J. B. (2010). La importancia de un fusilamiento en el arte y en la construcción de símbolos de identidad colectiva. *Quo Vadis Romania, 35*, 57-75. Recuperado de www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2013/12/QVR-35-2010.pdf#page=57
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (Vol. 2). Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona.
- Reyes Ventura, A. (2012). Robert Caillois y Gastón Bachelard: acercamientos a lo imaginario. *Acta sociológica, 57*, 65-79. Recuperado de www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29758
- Rodríguez, F. G. y Gómez Alfeo, M.V. (2008). Goya, 1908. *Historia y Comunicación Social, 13*, 63-84. Recuperado de revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/HICS0808110063A/18937
- Rodríguez Hernández, S. (2010). Los fusilamientos del 3 de mayo. Una guerra que cambió la estética. *La Palabra y el Hombre. Tercera Época, 11*, 51-53. Recuperado de cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/33157/1/112010p51-53.pdf
- Sagüés, J. L. (2000). La función del arte en «La estética de la resistencia» de Peter Weiss1. *Revista de Filología Alemana, 8*, 201-215. Recuperado de revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL0000110201A/33812
- Soto Carrasco, D. (2010). Historia y violencia: Walter Benjamin y María Zambrano. *Thémata, 43*, 417-434. Recuperado de ojs.publius.us.es/ojs/index.php/themata/article/viewFile/536/501